

ANNO XLVII - 1959
FASCICOLO 6 (474)

ARTE CRISTIANA

bbonam.
uppo III

ARTE CRISTIANA

Anno XLVII N. 6 (474)

RIVISTA ILLUSTRATA D'ARTE LITURGICA A CURA DELLA SOCIETÀ AMICI DELL'ARTE CRISTIANA ASSOCIATA AL CENTRO DI AZIONE LITURGICA E ALL'UNIONE DELLA STAMPA PERIODICA ITALIANA (U. S. P. I.)

Depositari di Arte Cristiana:

Libreria Hoepli, MILANO - Libreria Ledi, MILANO - Libreria antiquaria Leo S. Olski, FIRENZE - Libreria Aldo Garzanti, MILANO - Libreria Liberma, ROMA - Libreria Nardecchia, ROMA - Libreria Salimbeni G., FIRENZE - Libreria Ed. Internazionale, MILANO - Libreria Ed. Ancora, MILANO - Libreria Internazionale Vallerini, PISA - Libreria Miccoli, LECCE - Libreria Paternolli, GORIZIA - Libreria S. Brigida, NAPOLI - Libreria Int. Rizzoli, BOLOGNA - Libreria Filippi Ulderico, TARANTO - Libreria Ed. Patron, BOLOGNA - Libreria Ed. Trani, TRIESTE - Libreria Eda Mori, AREZZO - Libreria Ivaldo Bricca, PIACENZA - Libreria Rag. Bruno Martore, TREVISO - Libreria F.lli Dessi, CAGLIARI. Libreria Mirto, MADRID. Library Metropolitan, NEW YORK. Library of Congress, WASHINGTON.

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO PER IL 1959

ABBONAMENTO L. 2500 - ESTERO L. 3500 - UN FASCICOLO L. 280
ABBONAMENTO SOSTENITORE (riceve tutte le edizioni dell'anno) . L. 7000
ARTE CRISTIANA e L'AMICO DELL'ARTE CRISTIANA . . . . L. 2900

ABBONAMENTI CUMULATIVI (sconto 10 %) con:

La SETTIMANA CATTOLICA	"AMBROSIUS" . .	MINISTERIUM VERBI
RIVISTA LITURGICA . . .	MUSICA SACRA .	PALESTRA DEL CLERO

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE MILANO (648)
SCUOLA BEATO ANGELICO - VIALE S. GIMIGNANO, 19
Telefoni: Direzione e Amministrazione 450.378 – Redazione 450.665
Supplemento trimestr. di "ARTE CRISTIANA„ è "L'AMICO DELL'ARTE CRISTIANA„

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo III - Iscrizione al N. 485 del Registro della Cancelleria del Tribunale a' sensi dell'art. 5 della legge 8 febbraio 1948 N. 47 - *Nihil obstat quominus imprimatur:* Mons. PRANDONI - *Imprimatur in Curia Arch. Mediolani:* Can. J. SCHIAVINI Vic. Gen. - Dirett. proprietario Mons. GIACOMO BETTOLI - Milano - 30 Giugno 1959 - Off. Graf. «Esperia» Milano - Via Messina 28 A

A PROPOSITO DI MOSTRE

(Una piccola inchiesta)

Quando nel XIII e XIV secolo giungevano al Doge e ai componenti il Maggior Consiglio della Serenissima le suppliche « ad misericordiam » dai padroni delle vetrerie veneziane onde frenare l'esodo degli uomini che esercitavano l'arte vetraria, « dictam artem » non veniva certamente considerata « arte minore » da contrapporre alla « grande arte! ».

Tale concetto, criticamente inaccettabile, non esisteva nella mentalità di chi decretava, oltre al bando e multe pecunarie, di « togliere dal mondo » i trasgressori inseguiti e spiati in terra straniera. Per questo sui nomi e la patria di tanti profughi artisti vetrieri (apprezzati non meno dei pittori chiamati ad affrescare le basiliche) si rendeva necessario il silenzio.

La lunga e fulgida tradizione dell'arte translucida italiana non è stata mai valorizzata come è avvenuto in altri Paesi per la loro. S'è compiuta in quest'arte anche una parabola discendente ma per sbocciare, di nuovo, nella rigogliosa vitalità di tante moderne produzioni per opera di valenti e coraggiosi artisti. Se in ogni opera d'arte la materia entra come determinante l'ispirazione, ovvero l'artista tende a fissare l'« idea-anima » nel « corpo-materia », questo maggiormente avviene nell'arte vetraria che ha la luce per alleata, di cui il geniale vetratista tiene gran conto.

Il nostro tempo si direbbe maturo ad apprezzar l'arte della vetrata, come si può arguire, dai frequenti concorsi. Anche alla Mostra d'Arte Sacra per la Casa all'Angelicum di Milano venne riservata quest'anno una saletta per le vetrate. Sul Catalogo figurano undici autori dei quali nove milanesi.

Ci sarebbe da gioire, stando al Catalogo, per il rilevante numero di pittori dediti all'arte vetraria!

Come lo scultore modella e scolpisce da sè l'opera che ha viva nello spirito, ed il pittore dipinge il suo quadro, così si può dire vero artista vetratista colui che realizza da sè l'idea pittorica per conoscenza diretta e possesso della tecnica vetraria.

Degli undici nomi che abbiamo letto nel Catalogo dell'Angelicum soltanto tre sono veri artisti vetratisti; tutti gli altri hanno affidato la loro idea ad esperti che l'hanno interpretata.

Consapevole che la totalità piena dell'opera d'arte racchiude in sè tanti valori, commensurabili e incommensurabili, deploro il giudizio assoluto che non tien conto di una realtà che vive nell'opera d'arte. Non onora il vero l'aver messo in catalogo soltanto il nome di chi ha ideato le vetrate e non la collaborazione di chi le ha realizzate! E' vero, mi si dirà, che sulle vetratine risultava il doppio nome, ma di chi? Purtroppo il nome di una Ditta e non del vetratista che l'ha eseguita; il nome della ditta commerciale che ha fornito i materiali ed ha avuto modo di farsi pubblicità a spese degli artisti. Ah, organizzazioni commerciali che assorbono, occultano o soffocano il valore e l'attività del singolo artista!

In altro campo ebbi personalmente analoga esperienza in senso inverso. Anni fa una nota scuola milanese del Figurino espose all'Angelicum delle ricostruzioni di costume storico che avevo ideato io e per quella conoscenza di costume che mancava alle esecutrici ne avevo diretto le realizzazioni. L'idea di quei costumi risultava chiara soltanto a me per cui avrei dovuto essere considerata l'autrice! Si affermò invece il contrario.

Se le opere frutto di collaborazione venissero sempre considerate nel loro giusto rapporto e non interferissero interessi extrartistici non succederebbero cose incresciose che creano squilibrio di valutazione con danno al singolo, alla collettività, all'Arte.

Per informazioni sugli artisti vetratisti, compressi da forze, mi sono rivolta a una valente Maestra della vetrata: la pittrice Amalia Panigati.

La Panigati, che con l'arte del fuoco ha una familiarità più che trentennale, partì con la vetrata musiva ed arrivò a forgiare le sue tesserine di vetri pregiati col fuoco, con gli acidi, con gli smalti colati e incorporati e con le incisioni. Ciò per impreziosire la materia e rendere massiccia la tonalità dell'opera ricorrendo il meno possibile al troppo bistrato e contornato, innammissibile in una materia preziosa. Se mi soffermo volentieri a rendere edotto il lettore su certe caratteristiche della miglior tecnica vetraria, lo faccio per aprire la mente sulla realtà vivente e sui pregi veri che molti critici ignorano, specialmente i compiaciuti di estetica cabalistica.

Per cogliere il mondo di chi crea bisogna avvicinarlo, e bene, nell'esperienza tecnica.

La Panigati che con sapienti colate di paste vitree non riveste la bellezza del vetro da con-

traffazioni pittoriche, ma sfrutta sottilmente le possibilità del mezzo, concepisce la vetrata con l'onnipresenza di elementi imponderabili (luce, trasparenza, iridescenze) e la bellezza della materia: vetro, smalto, pasta vitrea.

Condivido il pensiero dell'appassionata artista che per essere veramente vetratista valorizzatrice delle possibilità della materia translucida deplora l'abuso dei trucchi formali e la pesante calligrafia di cui abusano certi pittori che fanno vetrate, costringendo o soffocando la bellezza propria della materia anzichè valorizzarla. Senza contare che dando eccessiva importanza ai pittori che non realizzano da sè ma devono vincolare la propria personalità presso terzi (l'artista esecutore e la ditta appaltatrice) si facilita lo sfruttamento dell'attività artistica e viene compromessa la possibilità di vita di quegli artisti-vetratisti che lavorano in proprio ed hanno una complessa attrezzatura da mantenere.

« Si pensi al danno che si procura agli artisti vetratisti individuali » mi dice la Panigati, « favorendo i Concorsi banditi non dai Committenti, ma da potenti "Trust" commerciali! A questi concorsi d'arte sono in partenza esclusi gli artisti vetratisti che lavorano in proprio. Perchè? Se risultassero vincitori non andrebbero mai, come è logico, a realizzare le loro opere presso gli stabilimenti delle ditte che hanno bandito i concorsi. Perciò è bene che vincano artisti non attrezzati che debbono cadere, per l'esecuzione, nelle loro mani ».

Questi Enti onerosi (da noi in maggior numero che non in Francia e in Germania) hanno finito col precludere le possibilità delle grandi opere all'estero.

In Francia e in Germania, dice la Panigati, soltanto agli artisti vetratisti attrezzati per la lavorazione in proprio è dato esporre in mostre d'arte. Sono essi i veri nostri più temibili concorrenti per l'espansione dell'attività artistica vetraria nel mondo. Ormai è corsa voce che l'Italia mantiene prezzi proibitivi e ciò avviene perchè sono le grandi ditte a praticarli. Non così avviene quando l'artista riesce a trattare direttamente con i committenti, nazionali od esteri.

Inoltre, mi dice la Panigati, il rapporto diretto induce l'artista a lavorare secondo coscienza! Certo, un rapporto umano che manca quando si tratti di vaste organizzazioni commerciali come certi Istituti Internazionali (S. per azioni) sotto la cui egida si muovono potenti interessi commerciali.

R. Mischi De Volpi

Notiziario

a cura di G. LIBETTO

FIRENZE

Alla Galleria degli Uffizi entrerà presto una tavola, attualmente presso il gabinetto di restauro, rappresentante la Madonna col Bambino Gesù sormontata dal Padre Eterno benedicente.

La tavola è la parte centrale che servirà a ricostruire un già smembrato trittico con le mezze figure di S. Procolo e di S. Nicola a Bari ai lati della Vergine.

La splendida tavola, di indubbia scuola senese, che viene da alcuni attribuita ad Ambrogio Lorenzetti, da altri ad un pittore fiorentino sotto l'influsso del Lorenzetti, è stata donata alla Galleria dallo studioso e critico d'arte Bernardo Berenson.

ROMA

La sistemazione di altoparlanti nella chiesa di S. Sabina diede occasione di scoprire sotto gli intonaci sovrapposti delle parti alte della navata l'intonaco originario fatto di stucco di marmo.

Su di esso vennero rintracciate primitive decorazioni a foglie di acanto e di ulivo, a grappoli entro calici, un tendaggio con disegni floreali.

La scoperta lascia supporre che il tendaggio color porpora e oro, di gusto Carolingio, sia dipinto su tutto l'intonaco primitivo costituendo assieme ai mosaici un fondo generale decorativo.

LONDRA

Il 6 maggio durante un'asta pubblica fu venduto per novantasei milioni il quadro intitolato « la bella olandese » dipinto da Picasso nel 1905.

E poi dicono che Carmina, l'arte non dà pane, poco all'artista molto e assai molto al mercante d'arte!

MODENA

La sezione dell'Unione Cattolica Artisti Italiani d'accordo con il comitato della Messa dell'artista indice per la prima decade di novembre la terza mostra provinciale di Arte Sacra alla quale potranno partecipare gli artisti nativi della provincia oppure ivi residenti.

Gli iscritti all'U.C.A.I. e al Sindacato Belle Arti saranno senz'altro ammessi e le loro opere saranno esaminate per l'accettazione solo dal punto di vista dottrinale, mentre le opere dei non iscritti a dette associazioni saranno sottoposte al giudizio di una Commissione formata dai Presidenti dell'U.C.A.I, della Messa degli Artisti, del Sindacato Belle Arti e da due artisti da nominarsi.

Nella esecuzione delle opere si tenga come obiettivo fondamentale la profonda religiosità dei temi, sia che l'opera venga destinata alla chiesa, sia che possa essere collocata nella casa cristiana.

L'Imitazione di Cristo, secondo Tommaso da Kempis. A cura di Gaston Bardet. Ed. Desclèe de Brouwer II. 75 x 15,75 - 632 pag.

I Volume 11,75 x 15,75 - 632 pagg. - 1800 Fr. F. - 195 Fr. B.

Ogni lavoro di Gaston Bardet reca una nuova sintesi, fondata su metodo nuovo. Dopo: « Per ogni anima vivente in questo mondo » e « Io dormo, ma il mio cuore veglia », oggi lo specialista di esperienza mistica dona una traduzione, completamente rinnovata, del libro di devozione moderna più celebre: l'Imitazione di Cristo.

Gaston Bardet vi richiama opportunamente i due sensi letterali dei testi mistici recenti, l'uno spirituale esprimente i fatti osservati; l'altro corporale: nato dopo la rinascita dell'umanesimo.

Questa distinzione è posta all'inizio dell'opera di Tommaso da Kempis. Per la prima volta il senso mistico è messo in luce, posto passo passo nei commenti sostituenti le preghiere e pratiche religiose. Le reminiscenze scritturali sono, inoltre, messe in valore dalla tipografia e appaiono come quelle di Giovanni della Croce.

Infine, questa traduzione ha il vantaggio d'essere la prima a poter profittare della recente edizione diplomatica del manoscritto 5855-61 della Biblioteca di Bruxelles, cioè l'autografo di Tommaso da Kempis.

Le minuziose analisi archeologiche del conservatore, M. L. Delaissé, hanno confermato le ragioni del senso nascosto, così rivelato. Tommaso da Kempis ha nascosto le sue grazie, egli infatti ha preso dal « Libro di Consolazione Interiore » un intero quaderno: l'Opera XII raccogliente un pressante appello all'estasi delle tenebre che lo rivela discepolo fedele di Taulero.

Quest'opera, completamente rinnovata, è preceduta da una introduzione che verrà ricordata sia nella storia teologica, che mistica.

Per la prima volta ancora, Gaston Bardet, da buon architetto, ha ricostruito la struttura dell'uomo secondo S. Tommaso d'Aquino e S. Giovanni della Croce, e ci ha fatto conoscere la ricca complessità dell'uomo integrale.

Due quadri fanno risaltare tutto ciò che è stato lasciato nell'ombra dagli psicologi moderni.

« L'Imitazione, così illuminata, rivalorizzata, riportata alle scritture, ridiventa attuale e base di partenza per la Salita al Carmelo...

GIORGIO KAISSERLIAN: *Longaretti* — 24 x 32 - pag. 14, tav. a colori 2, in nero 15 - Edizioni del Centro Culturale S. Fedele - Milano, P.za S. Fedele, 4 - s. p.

Il Kaisserlian presenta nel Longaretti il pittore di « mendicanti ilari, di famiglie solitarie di zingari, di suonatori ambulanti, di bambini sognanti, di madri povere e felici » dichiarando che tali raffigurazioni sono per il pittore una necessità interiore.

Donde questa necessità? Longaretti che non è misantropo e neppure un infelice, ritiene la presenza dei suoi personaggi, viventi quasi fuori del mondo, necessari evangelicamente al mondo stesso, perchè la loro esistenza, forse riscaldata da un soffio di speranza, può essere simbolo di rassegnazione interiore, intesa soltanto da chi vive appartato in ascolto di un richiamo cristiano fraterno.

G. B.

Il Seminario minore della Diocesi di Vicenza.

Numero speciale edito a cura del Seminario Vicentino nella circostanza della inaugurazione del nuovo fabbricato attiguo al vecchio Seminario maggiore.

Il volume in edizione signorile e ricco di illustrazioni espone i motivi, i criteri ideali e tecnici, le realizzazioni che guidarono le Autorità Religiose, le Commissioni, i Benefattori ed il popolo nella soluzione di un problema urgente per fecondare le vocazioni al Ministero Sacerdotale.

La costruzione, nella sua nobile semplicità, modernità funzionale, accogliente serenità ambientale può essere indicativa per fabbricati del genere.

G. B.

LUCIANO MIGLIAVACCA: *Note sul rigo.* Metodo di canto per i seminari. Casa Editrice ECO, Milano. III edizione. pp. 72.

La lunga esperienza didattica del M°. Migliavacca nei Seminari milanesi è stata la guida alla compilazione di questo metodo di canto. Il corso, diviso in cinque anni prepara gradatamente, senza astruse difficoltà, i futuri Sacerdoti al compimento degno della Sacra Liturgia. Questa terza edizione dell'opera attesta il favore incontrato.

OGGIONI C., BIFFI G.: *Introduzione alla vita liturgica* — V. e P. Milano, pp. 308, L. 1.000.

Lo scopo della presente opera è quello di introdurre specialmente i laici nel campo assai poco conosciuto della liturgia cattolica. Gli autori stessi non pretendono che questo sia un esauriente studio sulla liturgia in generale ed in particolare, in vista di un approfondimento scientifico: essi desiderano che il carattere prettamente divulgativo del volume sia appunto la sua presentazione a tutti coloro che si iniziano alla comprensione della liturgia per riviverla nella vita quotidiana. Le quattro parti dell'opera sono: La liturgia, La celebrazione liturgica, Elementi della vita liturgica, Il laico e la celebrazione liturgica. Il metodo seguito nella esposizione è quello storico di formazione della liturgia dal mistero pasquale che incentra di *sè* tutto l'anno liturgico.

R. B.

DI FRANCESCO LAURANA UN BUSTO DI SAN BRUNO?

Fin dal mio primo viaggio di studi dedicato — quasi trent'anni or sono, ahimè — all'antica arte orafa ed argentaria in Calabria ed in Basilicata, il busto d'argento di S. Bruno aveva esercitato su di me un particolare fascino. Fin dal primo momento l'espressione del volto scarno, sereno, con gli occhi lievemente asimetrici che fissano con bonaria attenzione, ma soprattutto con quel gesto così naturale di persona che amichevolmente si intrattiene con un immaginario interlocutore, tenendo il capo un pochino inclinato verso sinistra; tutto mi aveva colpito in modo troppo particolare, per dover rimanere senza conseguenze. Il mio primo incontro con San Bruno risale alla fine di Settembre dell'ormai lontano 1931.

All'inizio di quel mio viaggio intendevo occuparmi unicamente dell'arte orafa ed argentaria medievale — ma alla fine di quel viaggio quell'indimenticabile volto mi faceva mutare atteggiamento. Quegli occhi socchiusi, tanto fortemente mi richiamavano, che nel 1932, preparandomi per un secondo viaggio, chiesi l'ospitalità di quei Reverendi Padri Certosini. Il Priore di allora, il venerando vegliardo Dom Eleuthère Spinet, francese, mi offrì l'ospitalità, purchè avessi accettato il vitto e l'alloggio abituale a tutti i Padri, nell'ampia foresteria. Per tre indimenticabili giorni ho potuto prendere parte alla vita di quel cenobio; ed ancor oggi — in mezzo al turbine assurdo e snervante della vita della capitale — provo uno struggente senso di nostalgia verso quell'indescrivibile pace, quel solenne silenzio, rotto soltanto dal fruscio del vento nelle vicine foreste e dai piccoli, quasi piacevoli rumori che giungevano dal vicino paese di Serra San Bruno.

Così ho potuto studiare il busto d'argento del Santo Fondatore della Certosa con ogni agio, misurarlo, fotografarlo e poi rivederlo ancora — sempre rinviando la pubblicazione delle mie osservazioni e conclusioni. Nell'attesa di approntare il mio grande lavoro ho seguito — anche un po' divertito — le polemiche tra alcuni studiosi impegnati a voler dare un nome ed una personalità all'autore di questo autentico capolavoro non solo dell'arte argentaria napoletana, ma anche della scultura nel nostro Mezzogiorno. Perchè, mentre in me andavasi maturando e radicando una ben precisa convinzione, suffragata da accurati studi e pazienti ricerche, vedevo qualcuno fissarsi in una determinata ardita tesi e con questa andare fuori strada — e lontano per giunta (1).

* * *

L'attribuzione del busto argenteo allo scultore aretino Leone Leoni — od almeno al suo stretto ambiente — fin dall'inizio non mi è sembrata sostenibile con ragioni plausibili appena si faccia un raffronto tra il busto serrense ed i molti ritratti a busto di uno scultore di ben diversa sensibilità e capacità espressiva.

Intendo parlare — e qui oggi rompo per la prima volta il riserbo che dal dopoguerra mi ero imposto per svariati motivi, non ultimo il desiderio di completare maggiormente la relativa documentazione — dello scultore dalmata FRANCESCO LAURANA, figlio del grande architetto Luciano, autore del Palazzo Ducale di Urbino e dell'Arco di Trionfo di Alfonso d'Aragona nel Maschio Angioino di Napoli.

Ecco, anzitutto, le date principali della sua vita: nacque tra il 1420 ed il 1425 nel villaggio di Vrana, a breve distanza da Zara, e forse già da ragazzo seguì il padre nelle peregrinazioni, a seconda delle commissioni d'opere che gli vennero proposte. Già per tempo si trova nel Mezzogiorno d'Italia: è del 1442 il busto di Francesco II Del Balzo, Duca d'Andria, nella Chiesa di S. Domenico di quella città; nel 1458 figura tra i collaboratori retribuiti all'arco di trionfo di Napoli. Dal 1461 al 1466 accetta un invito alla corte di Renato d'Angiò in Provenza, donde si trasferisce in Sicilia, lavorando insieme al grande Domenico Gagini. Nel 1474 firmò e datò una statua della Madonna a Noto, da dove ritornò a Napoli e quivi si trattenne fino al 1477, quando tornò in Provenza, vivendo qualche tempo a Marsiglia e poi ad Avignone. Morì verso il 1500 o 1502 (2). Il catalogo delle sue opere è piuttosto ricco, anche se qualche attribuzione potrà essere riproposta per una revisione, come è ricca la relativa bibliografia (3).

* * *

Chi ha proposto il nome di Leone Leoni quale presumibile autore del busto di S. Bruno non ha avvertito, anzitutto, la basilare differenza dell'impostazione dei busti di Leone, nei quali predomina assoluto il ver-

---

1) R. TOZZI: Leone Leoni, contributi e precisazioni, in: « Brutium » XV, 1936, n. 2, p. 19-23. Inesatta anche nelle citazioni: parlando di una recensione del Ragghianti dei volumi dell'« Inventario degli oggetti d'arte d'Italia » su Parma e la Calabria li indica come « Catalogo », che è tutt'altra serie di pubblicazioni. Il Ragghianti del resto parla solo di una possibilità di proporre il Leoni come autore del busto serrense. Non riesco a comprendere come, sfogliando la magistrale opera francese sul Leoni, la Tozzi non abbia avvertito le enormi diversità: E. PLON: Leone Leoni sculpteur de Charles Quint e Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II, Paris 1887.

2) F. SCHOTTMUELLER: Francesco Laurana, in: U. THIEME-F. BECKER: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, XXII, Leipzig 1928, p. 440-442, ancora oggi il migliore riassunto biografico. L. BECCHERUCCI: Francesco Laurana, in: Enciclopedia Italiana XX, Roma 1933, p. 626-627, illustr. e tavv. troppo breve, ma con acute annotazioni sullo spirito dell'artista.

3) Principali opere su Francesco Laurana: W. ROLFS: Franz Laurana, Berlin 1907, 2 voll. — F. BURGER: Francesco Laurana, eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur, Strassburg 1907. — V. PARRINO: L'Eleonora d'Aragona di Francesco Laurana, Palermo 1929. — Ricchissima poi la produzione di studi particolari, soprattutto ad illustrazione di singoli suoi ritratti o gruppi di essi: C. von FABRICZI: Künstler im Dienste der Aragonese, in: « Repertorium für Kunstwissenschaft XI, 1888, p. 200-203. Id.: Toskanische und oberitalienische Künstler im Dienste der Aragonese, in: « Rep. f. Kunstw ». XX, 1897, p. 85-120. Id.: Un busto del Quattrocento in Andria, in: « Rassegna d'Arte » VII, 1907, p. 51-53. E. MAUCERI-S. AGATI: Francesco Laurana in Sicilia, in: « Rass. d'A. » VI, 1905, p.1-8. W. von BODE: Neuaufgefundene Repliken von Marmorbüsten F. Lauranas und Desiderio da Settignanos, in: « Amtliche Berichte » XXXVI, 1914-15, p. 51-55. — A. VENTURI: Un opera inedita di F. Laurana, in: « L'Arte » XX, 1917, p. 195-198. Id.: Busto d'ignoto di Francesco Laurana, in: « L'Arte » XXIII, 1920, p. 270-271. Id.: Stampa in gesso d'opera ignorata di F. Laurana, in: « L'Arte » XXVI, 1923, p. 190-191. E. DI CARLO: Intorno al busto in marmo di Francesco Laurana esistente a Palermo, in: « Archivio Storico per la Dalmazia » XII, 1937, p. 467-468, tav. W. R. VALENTINER: A partial bust of King Alphonso I of Naples (Francesco Laurana), in: « The Art Quarterly, Spring 1938, p. 61-68, tav. Id.: Laurana's portrait busts of women, in: « Art Quart. » 5, 1942, p.273-298. O. BRENDEL: Francesco Laurana's bust of Ippolita Sforza, in: « Art Quart. » 7, 1944, p. 59-62. S. BOTTARI: Un'opera poco nota di Francesco Laurana, in: « Arte Veneta » 8, 1954, p. 142-144. A. LIPINSKY: Il busto di San Bruno, scultura in argento di Francesco Laurana, in: « Brutium » XXXVII, 1958, n° 8/9/10, p. 2-4 e n° 11/12, p. 2-4. Il presente lavoro è un ampliamento di quell'indagine, con nuove osservazioni e note e soprattutto con il richiamo al busto argenteo del Fanzago. Il periodico calabrese, inoltre, non ha pubblicato il relativo materiale illustrativo.



Francesco Laurana: **Busto d'argento di S. Bruno; Certosa di Serra San Bruno (insieme).** Nella pagina di fronte: **Particolare del fregio di base dello stesso Busto.**

ticalismo in contrasto con il Santo, equilibrato nella larghezza e l'altezza. Il che mi induce a pensare che un critico, come la Tozzi, forse non conosce « de visu » l'originale serrese.

Il Leoni infatti risente già fortemente del manierismo della Toscana non solo, ma di tutta l'arte italiana, quale esso impera prepotente già dal 1540 ca. in avanti. Nel busto di Maria d'Ungheria a Vienna, oltre a questo predominante verticalismo dell'insieme, il panneggio increspato ed irrequieto fa contrasto con il volto riccamente modellato, ma freddo di espressione: tutto maschera esteriore del tutto priva del caldo riflesso dell'anima interna.

Mi sia permesso, perciò, ai fini di un più approfondito esame della questione dell'attribuzione del busto di S. Bruno, di tracciare dapprima uno sguardo riassuntivo all'evoluzione del ritratto a busto rinascimentale, in quanto meglio servirà a rischiarare molte idee e condurle a rivedere radicalmente una attribuzione, la quale per tante ragioni appare come del tutto insostenibile.

* * *

Una prima differenza di valore fondamentale è stata del tutto trascurata in questo raffronto, tra il busto d'argento ed i busti di marmo o di bronzo del Leoni: cioè la contrapposizione del tutto diversa del busto-ritratto del rinascimento quattrocentesco di derivazione toscana a quello del Cinquecento. Differenza che rispecchia anche l'atteggiamento dell'artista di fronte al suo modello — che è poi anche l'atteggiamento dell'individuo verso il suo mondo che lo circonda.

L'uomo rinascimentale quattrocentesco è un individuo dalla spiccata personalità, immanente in certo qual modo, ma dallo spirito sveglio e critico che spazia libero, pur avendo la personalità ancorata ed impiantata su di un saldo « ubi consistam ». Da questa sua particolare « Weltanschauung » derivano tutti quegli impareggiabili busti quattrocenteschi, impiantati tutti alla stessa maniera: da principio la persona viene presentata soltanto dalle spalle in su, come il famoso « Ritratto di Dante » d'autore ignoto. Ma già alla metà del Quattrocento si hanno i busti tagliati all'altezza dell'ascella e poggiati su di un plinto elittico; elemento questo che assolve una ben precisa funzione esteticamente individuabile (4).

Per citare qualche esempio si pensi al « Nicolò da Uzzano » ed al « S. Lusorio » del Donatello; al « Matteo Palmieri » del Rossellino, a tutti quegli uomini vigorosi, a tutte quelle donne delicate raffigurati da Desiderio da Settignano, e poi ancora al « Rinaldo della Luna » di Desiderio, al « Pietro Nulini » di Benedetto da Maiano e via dicendo. Sempre e sempre di nuovo si osserverà come tutti questi individui ritrattati sono

4) L'importanza formale e stilista per i ritratti a busto del Quattrocento italiano è stata esaminata per la prima volta da W. von BODE: Die Ausbildung des Sockels bei den Büsten der italienischen Renaissance, in: « Amtl. Ber. » XL, 1918-19, coll. 99-120.

afferrati nella concretezza del loro essere tanto esteriore quanto interiore.

Un primo tentativo di superare questa interpretazione dell'individuo rinascimentale, che in tal modo rimane sotto la minaccia di restare concluso in questa espressione di stasi ed immanenza, viene affrontato, a quanto sembra, dal Verrocchio: i suoi busti sono tagliati all'altezza del termine inferiore dell'osso sternale, come il suo « Piero de' Medici », oppure poco al disopra delle anche, con le braccia interamente libere, come nella sua « Ginevra de' Benci », al punto da sembrare statue segate a metà altezza. Tuttavia rimangono sempre legati ad una solida base, un basso plinto o zoccolo.

Avanzando nel Cinquecento, l'impostazione del busto-ritratto si modifica notevolmente. Il « Cosimo I » del Bandinelli e quello del Cellini, il « Paolo III » di Guglielmo della Porta, e tanti altri ancora già indicano la nuova fase costruttiva dei busti: nessuno può più fare a meno di una base di carattere architettonico, la quale non solo non « lega » in alcun modo con il ritratto da sorreggere, ma anzi tende ad isolarlo ed a sollevarlo. Non solo questo, ma mentre il busto quattrocentesco aveva una base, plinto o zoccolo strettamente funzionale, ora la basetta è la negazione di tutto questo, tende verso una sua autonomia ed infonde di conseguenza all'opera un'inquietante « instabilità ». Questo distacco dal saldo appoggio così caro al secolo precedente è da mettere, forse, in relazione con una nuova visione della vita, qual'essa maturava dopo i travagli della riforma e della controriforma. Gli esempi più significativi di questo genere di ritratti mi sembrano i lavori di Alessandro Vittoria, in particolare il « Lazzaro Bonamico » del Cattaneo — e soprattutto la ricca serie dei busti di Leone Leoni.

Da questo rapido accostamento riassuntivo risalta lampante un dato di fatto indiscutibile: Leone Leoni non può essere nè autore diretto nè, attraverso un allievo, indiretto del busto di S. Bruno. In quanto che questo « Ritratto di un Santo » è impostato in un modo del tutto estraneo alla maniera artistica ed al modo di sentire di questo tipico esponente del manierismo cinquecentesco.

Rimane, in fine, anche la questione cronologica! E' un dato di fatto storico che nel 1515-16 una reliquia del capo di S. Bruno venisse trasferita arbitrariamente alla Certosa di S. Martino di Napoli e da questa restituita lo stesso anno, « il cranio rinchiuso in un ricco busto d'argento ». Siamo negli anni 1515-16 — Leone Leoni è nato nel 1509 — come la mettiamo? Era egli un povero « enfant prodige »?

Sempre due sono le corna di un dilemma, due sole: o il « ricco busto d'argento » esistente nel 1515-16 è andato distrutto poco dopo e rimpiazzato da quello attuale, ed anche allora, con il migliore sforzo di buona volontà non « lega » per niente affatto con le altre opere del Leoni, respirando esso in ogni particolare un'atmosfera, un temperamento, uno stile, che ha nulla a che vedere con le altre sue opere. Troppo evidente è il chiasmo per voler insistere ancora a voler identificare in una sola persona e l'autore di S. Bruno e quello dell'Imperatore Carlo V e delle regine severe, disumane quasi. L'altro corno del dilemma prospetta la questione in ben altro modo: il busto argenteo attuale è quello esistente nel 1515-16 e non potendo essere — per le molte contraddizioni messe in evidenza — opera di Leone Leoni, è giocoforza cercare l'autore in tutt'altra direzione: cioè andando a ritroso nel tempo. Lasciamo cadere, dunque, una volta per sempre quest'attribuzione insensata, la quale, in fondo, dimostra ben scarsa sensibilità critica nella sua autrice ed ancora meno originalità nei suoi pedissequi copisti (5).

* * *

Intenzionalmente ho detto del busto argenteo « esistente nel 1515/16 » e mi spiego meglio: i suoi caratteri formali e stilistici non sono per nulla quelli del Cinquecento, nemmeno in un ipotetico artista ritardatario, ricalcante formule quattrocentesche agli inizi del XVI secolo: il busto partito dalla Certosa di S. Martino di Napoli è un'opera quattrocentesca.

Anche se il Tromby non ne parla esplicitamente, è più che probabile che già assai prima dell'arrivo

5) Ricchissima anche la bibliografia su Leone Leoni; data però la finalità di questo studio non ritengo necessario riportarla in esteso rinviando semplicemente al volume del Plon, v. n. 1. Anche a voler leggere soltanto la vita che ne scrisse G. VASARI: Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori, edite a cura di Pio Pecchiai, vol. III, Milano 1939, p. 710-747, molte ill., si arriva alla sconcertante conclusione che il Leoni non è mai arrivato più a sud di Roma. Il Vasari che era suo parente ed aveva raccolto i dati dalla sua viva voce non avrebbe mancato di ricordare un tale viaggio che avrebbe dato ulteriore prestigio ad esso.



della reliquia del cranio di S. Bruno a Napoli, ivi si custodisse qualche altra sua importante reliquia, sistemata nel XV secolo in un busto d'argento fatto modellare da un eminente artista. Fondata la Certosa di S. Martino proprio da Carlo d'Angiò, Duca di Calabria, nel 1325, fu continuata da Roberto il Savio e compiuta sotto Giovanna I nel 1368. Con un tale reale patronato era inconcepibile, per quei tempi, non possedere in un così imponente cenobio, eretto al cospetto del più bel paesaggio del mondo, almeno una reliquia del Santo Fondatore dell'Ordine Certosino.

Il Tromby ricorda espressamente per la fine del Trecento per la Certosa di Serra S. Bruno un periodo di decadenza, culminata nell'infausta amministrazione del Priore Alemanno de Arena tra il 1390 ed il 1400: è in quel periodo — se non già prima — che qualche reliquia del grande Santo aveva preso la via per Napoli. Poi nel 1480 il cenobio era passato ai Cistercensi. Questi tolsero le reliquie di S. Bruno e B. Lanuino dalle originarie sepolture ponendole in una comune cassa che in seguito venne celata, dimenticata, per essere poi miracolosamente ritrovata nel 1505 (6).

Proprio quest'ultima traslazione deve essere stata esiziale, non sussistendo alcuna particolare ragione per i Cistercensi di conservare le reliquie di santi ai quali non erano particolarmente legati. Mentre avevano tutto l'interesse di procurarsi la benevolenza della Certosa di Napoli, la quale, con la temporanea alienazione della Certosa calabrese di S. Stefano del Bosco veniva ad assumere una particolare importanza e prestigio tra le consorelle, prima fra altre quella di S. Lorenzo di Padula. Del resto, queste donazioni di reliquie erano allora una cosa del tutto comune ed all'ordine del giorno. Indifferentemente dovevano servire cause politiche e religiose; e se non venivano inviate in grazioso dono, si trafugavano, quando non si vendevano (7).

Anche se nel 1514 le reliquie del capo sarebbero state trovate nella Certosa ricostituita, non è detto però che gli scheletri fossero integri. Del resto, una reliquia « de capite » non doveva essere, necessariamente, tutto il cranio intero, ma bastava una scheggia per la quale, ovviamente, i regali patroni di S. Martino di Napoli fecero foggiare un reliquiario a busto (8).

Dagli eventi che si narrano della Certosa calabrese deduco dunque che le reliquie del Santo possono essere giunte a Napoli in due o tre momenti distinti: una volta nel corso del XV secolo, in particolare subito dopo il 1480, e poi ancora nel 1515 con l'invio del cranio, o di frammenti di esso, subito dopo restituito e tornato al luogo d'origine nella custodia d'argento.

Credo di intravvedere in questo gesto dei Certosini di Napoli un doveroso atto di riparazione ad un torto non da loro commesso. Ma nel restituire il capo del Santo Fondatore essi intendevano certamente dare un pubblico atto di riconoscimento della supremazia della Certosa di S. Stefano del Bosco su tutte l'altre d'Italia, e per anzianità di fondazione e per essere stata il luogo di sepoltura di S. Bruno. A malincuore, senza dubbio, si avrà visto partire il magnifico busto d'argento, ma si era anche consci della necessità morale di un simile atto di disciplina monastica.

La restituzione della reliquia del capo di San Bruno alla Certosa di Santo Stefano del Bosco veniva a privare però i Certosini della Reale Certosa di San Martino di Napoli del conforto di venerare in continuazione un'insigne reliquia, quale quella del capo del loro Santo. Hanno essi accettato con rassegnazione questa privazione, o non avranno cercato di conservare almeno un piccolo ricordo di questo singolare periodo che li aveva resi custodi di un tale sacro pegno?

Conoscendo un tantino le usanze, in materia di reliquie, talvolta strane — almeno ai nostri occhi di uomini spregiudicati del XX secolo — nei secoli passati, mi sembra più che logico supporre che essi, prima della partenza della grande reliquia per il viaggio di ritorno in Calabria, ne abbiano staccato una particella per conservarla nel loro Sacrario e per farla rinchiudere successivamente in un nuovo reliquiario. Come difatti è avvenuto.

Non mi è stato possibile, nelle biblioteche romane, tracciare un'esauriente opera storica sulla Reale Certosa di San Martino e conoscere, di conseguenza, la minuta cronaca interna del magnifico cenobio. Soprattutto con lo scopo di conoscere le date precise relative ad un mirabile busto argenteo di San Bruno, ivi ancora oggi custodito. Questo straordinario pezzo di scultura in argento è quasi ignoto agli studiosi ed è tornato ad essere posto nella sua vera luce e nella sua straordinaria importanza in occasione della mostra « Sculture Lignee della Campania », tenuta nel Palazzo Reale di Napoli nell'anno 1950. Se già questa mostra è stata di una ricchezza inusitata e sorprendente anche per i più esperti conoscitori dell'arte antica del Mezzogiorno, l'esposizione di taluni pezzi doveva essere considerata sensazionale, come anche nel caso di questo busto d'argento (9).

L'opera scultorea mostra il Santo dai fianchi in su; la testa calva, sorretta da un collo muscoloso, è lievemente volta verso la sua destra, mentre le mani gesticolano vivacemente in movimenti interlocutori, in particolare la destra con le dita affusolate. La tunica, e sopra questa, il cucullo scendono ad ampie pie-

6) TROMBY: Storia critico-cronologica-diplomatica del Patriarca S. Brunone e del suo Ordine Cartusiano, tom. VII, p. 180, tom. VIII, p. 187, tom. IX, p. 332. Citato da D. TACCONE-GALLUCCI: Memorie storiche della Certosa di Santo Stefano e Brunone in Calabria, Napoli 1885.

7) « Mutatis mutandis » si confronti questa traslazione della reliquia del cranio di S. Bruno con quella delle teste dei Santi Pietro e Paolo dalle rispettive chiese sepolcrali alla Basilica Lateranense, ove ancor'oggi si custodiscono nel baldacchino sopra l'altar maggiore. Alla Venerabile Arcibasilica Lateranense « omnium ecclesiarum urbis et orbis mater et caput » spetta il diritto di custodire le teste, cioè la reliquia più nobile, dei Principi degli Apostoli.

8) Che effettivamente le reliquie dei due grandi santi certosini debbono essere state manomesse a diverse riprese lo si può osservare anche oggi direttamente: sull'altar maggiore della chiesa del cenobio è collocata una teca rettangolare tutta in cristallo, entro la quale sono custodite le poche reliquie superstiti: in alto S. Bruno, in basso il B. Lanuino. La scritta « in morte quoque non sunt divisi » mi sembra confermare che in passato una confusione di ossa deve essere avvenuta. Poveri resti che non permettono nemmeno — come si è potuto fare invece, per es., con quanto rimane di S. Domenico de Guzman, ricostruire idealmente l'aspetto fisico di S. Bruno da Colonia. Di lui rimangono due femori ed alcuni altri frammenti; del suo beato amico oltre ai due femori, due tibie e pochi altri resti. Ai fini di una completa conoscenza storica non sarebbe priva d'interesse una ricognizione delle reliquie racchiuse nel busto argenteo. La teca di cristallo con le reliquie visibili in essa è riprodotta in: s. a.: La Certosa di Serra San Bruno (Calabria), appunti storico-religiosi con 34 illustrazioni in fototipia, Serra San Bruno - La Certosa 1921, tav. 8. - Per la esposizione solenne del busto del Santo i monaci fecero eseguire un imponente basamento barocco, fuso e cesellato in argento a Napoli nel 1784, per rendere grazie per lo scampato pericolo di rimanere tutti travolti dal crollo della Certosa in seguito al cataclisma del 7 febbraio 1783. Vedi op. cit. tav. 9. - Vedi inoltre: A. FRANGIPANE: Calabria, Provincie di Catanzaro, Cosenza e Reggio Calabria, in: Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, vol. II, Roma 1933: numerosi oggetti di Serra S. Bruno sono riprodotti alle p. 62-71, ma non il tronetto.

9) B. MOLAJOLI-F. BOLOGNA-R. CAUSA: Sculture Lignee della Campania — Catalogo della Mostra, Napoli — Palazzo Reale — 1950, Napoli 1950, pag. 188-9, N. 93, fig. 30. Tali notizie non si trovano, p. es., nelle opere e negli studi più appresso ricordati: R. TUFARI: La Certosa di San Martino in Napoli, Napoli 1850; più ampiamente nell'edizione del 1854; s.a.: Il Sagrario ed il tesoro della chiesa di S. Martino a Napoli, in: Album 28, 1861, p. 65-66. N. F. FARAGLIA: Notizie di alcuni artisti che lavoravano nella chiesa di S. Martino sopra Napoli, in: Archivio Storico per le provincie napoletane 17, 1892, p. 657-678.

ghe che acquistano movimento verso il basso, quasi che il Santo stesse per sporgersi oltre una balaustra. La scollatura della tunica e del cucullo è larga, sì da lasciare intravvedere l'attacco del collo sulle larghe spalle.

Il volto stesso è trattato con un vigore espressivo impressionante: emaciato da aspre penitenze, da digiuni, sì da metterne in evidenza tutta l'ossatura, espressivo negli occhi tesi in uno sguardo verso distanze ultraterrene, il naso accentuato dalle narici vibranti, la bocca socchiusa come in un momento di respiro affannoso. Tutto questo in un busto grande al vero e quindi tanto più affascinante nella sua vibrante sensibilità. Ferdinando Bologna, al quale è toccata la invidiabile fortuna di presentare per la prima volta questo straordinario cimelio, non ingiustamente intravvede nell'interpretazione psicologica dell'individuo, tutto emotività spirituale, evidenti punti di contatto con grandi scultori spagnoli quali il Herrera e pittori come lo Zurbaran (10).

La ricerca dell'autore è stata enormemente facilitata dalla presenza di numerose sculture di Cosimo Fanzago nella Certosa di San Martino, con le quali questo busto d'argento è legato strettamente attraverso un'infinità di elementi di contatto, sì da apparire come un singolare saggio della genialità del pittore e dell'architetto bergamasco. Il quale, dalla sua patria lombarda calato a Napoli, ivi divenne interamente napoletano ed ebbe la ventura di vedere apprezzata e compresa la sua opera, così che in breve tempo divenne uno degli artisti più attivi — ma ancora così poco studiati — dell'arte partenopea del Seicento.

Che il Fanzago preparasse, accanto alla sua attività di scultore, anche modelli per argentieri, è testimoniato dal maggiore biografo di artisti napoletani, il De Dominici. E' risaputo che moltissime affermazioni di questo scrittore, che ha voluto, imitando il Vasari, « strafare », sono gratuite affermazioni indimostrabili, se non addirittura invenzioni pure e semplici. Tuttavia, per quanto riguarda l'ambiente, entro il quale viveva, scrivendo dei suoi contemporanei, amici diretti od anche semplicemente conoscenti, sembra sia da considerarsi più veritiero ed attendibile.

Di un busto di marmo di San Bruno, assai affine a questo d'argento, il De Dominici scrive: « E' di stupore la mezza statua del santo certosino, nella quale volta e rivolta la tonaca e lo scapolare, che non può da che sia gran scultore essere superato ». Più esplicitamente poi, a proposito di lavori in argento, sempre il De Dominici afferma: « ... alcune delle statue in mezzo busto d'argento dei nostri santi protettori furono fatte in disegno, e modello del cavaliere, e poi gettate in argento dal nostro virtuoso statuario argentiere Giovan Domenico Vinacci » (11). Si tratta dei famosi busti d'argento della Cappella del Tesoro nel Duomo di San Gennaro a Napoli, molti dei quali sono appunto del Fanzago, il quale, del resto, in questa Cappella ha saputo profondere gran parte della sua esuberante genialità.

Questo busto testimonia dunque una intensa venerazione che si è estrinsecata in un'insigne opera di arte argentaria, realizzata certamente per rimpiazzare quella più antica restituita all'altra Certosa, allora sperduta tra le foreste delle « Serre » della Calabria Ulteriore Prima. Ma sarebbe interessante sapere, se — oltre alle reliquie del capo di Serra e di Napoli — altra od altre ne esistano per esempio nella « Grande Chartreuse » di Grenoble in Francia, oppure a Farneta, od in quella alle porte di Firenze.

10) F. BOLOGNA: Sculture Lignee ecc., pag. 199. Altezza cm. 70.

11) B. DE DOMINICI: Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani, Napoli 1742-1745, pagg. 381, 392 e 393. Il Fanzago nacque a Bergamo nel 1591 e morì, più che ottantenne, a Napoli nel 1678.



Francesco Laurana: Busto marmoreo di Francesco II Duca di Andria; Andria: Chiesa di San Francesco.

Un'inchiesta in questo senso potrebbe rischiarare molti problemi storici che potrebbero interessare lo stesso Ordine dei Certosini.

Se si vuole dare importanza alle date, particolarmente a quella del periodo della decadenza nel secolo XV, si può già tentare di cercare un nome di sovrano tra i reali patroni della Reale Certosa di Napoli, il quale avrebbe potuto fare eseguire per questa il reliquiario in cerca di attribuzione. Troviamo così Alfonso V d'Aragona, detto il Magnanimo, il quale divenne re dopo aver « debellato » Renato d'Angiò nel 1442. Rimase al potere fino a che morte lo colse nel 1458, lasciando il regno a Ferdinando il Bastardo, più comunemente noto come re Ferrante, che regnò dal 1458 al 1494. La traslazione della reliquia del cranio di S. Bruno a Napoli, 1480, cade appunto sotto il suo regno.

Era l'epoca d'oro del rinascimento napoletano durante il quale Alfonso volle gareggiare con Firenze: a Lorenzo il Magnifico si contrappose Alfonso il Magnanimo, il quale volle anche rinnovare lo splendore artistico e letterario della corte angioina trecentesca, particolarmente di Roberto il Savio. Anche nel Quattrocento il Maschio già degli Angiò era splendida corte dove letterati ed artisti trovavano munifica accoglienza e mentre il re sapeva legare a sè poeti e scrittori nell'Accademia Pontaniana, la gloria d'Aragona trovò inimitabile espressione nel marmoreo Arco di Trionfo. Incastrato come fulgida gemma tra i cupi e massicci torrioni, è la creazione geniale di Luciano Laurana (1420-1479) e dei suoi numerosi collaboratori, tra i quali viene ben presto ad aggregarsi il figlio Francesco, in mezzo a maestri lombardi e toscani.





Nella pagina di fronte: **Francesco Laurana: particolare del Busto del Santo di Serra San Bruno: il volto.** Qui sopra: **Cosimo Fanzago - Busto d'argento di S. Bruno; Napoli, Certosa di S. Martino.**

* * *

Lunghissima ed importantissima la serie dei ritratti che ancora esistono di mano di Francesco, dei quali interessano in questa sede soprattutto quelli che egli eseguì nei due soggiorni napoletani ed in quello siciliano, cioè fino al 1461, poi dal 1467 al 1474 in Sicilia, e dal 1474 al 1477 di nuovo a Napoli. Non va tralasciato che in quel periodo giungevano a Napoli opere di artisti fiorentini, come del Rossellino per la Chiesa di Monteoliveto, mentre lavorava temporaneamente sotto il cielo napoletano anche Benedetto da Maiano.

La « Eleonora d'Aragona » del Museo Nazionale di Palermo ha la delicatezza di un Desiderio da Settignano. Giustamente di questa, come di altre donne da lui scolpite è stato detto che sono « immagini assorte, quasi estranee alla vita ». Per il busto di Caterina Sforza, morta nel 1472, si sa che venne eseguito nel 1474 per incarico del Duca Federico da Montefeltro, seguendo una maschera in gesso, funeraria, messa a sua disposizione. Per altri ritratti femminili questo particolare sembra confermato da quell'aspetto di « immobili maschere di marmo » (12).

Invece il busto di Francesco II Del Balzo nel Duomo di Andria, una delle sue prime opere, eseguita nel 1442, s'affianca, nella virile vivacità e nella salda immanenza della personalità, ai migliori ritratti del Donatello e del Vecchietta. Mentre in un inedito ritratto di Ferrante — o di un suo parente — già nella Collezione Munthe in Torre Materita ad Anacapri — traspira una forza psichica conscia del potere e della propria forza fisica, quale a Firenze soltanto un Verrocchio era capace di renderla viva e convincente.

Anche tutti i busti di Francesco Laurana abbisognano solo di un basso plinto oblungo, liscio, oppure

adorno di un semplice fregio di fogliame o di una scritta. Sono tutti testimonianze eloquenti di un artista che sapeva parlare — formalmente — toscano, apportandovi però, di volta in volta, l'amorevole dedizione d'omaggio alla femminilità oppure l'acuta e talvolta scanzonata osservazione psicologica di fronte agli uomini da ritrarre.

Tutte doti queste che risaltano evidentissime nel busto argenteo di S. Bruno, al punto che io, personalmente, non esito un momento ad annoverarlo tra le opere più significative del grande dalmata. Se poi qualcuno volesse trovare una difficoltà nel fatto che uno scultore del marmo ad un tratto evada dal suo campo verso l'argento, in questo caso gli posso ricordare che altrettanto fece il suo contemporaneo Donatello con il S. Lusorio di Pisa; ed i due Pollaiolo, Antonio e Piero, non erano essi, oltre che pittori, provetti scultori e delicati orafi e cesellatori?

* * *

Ma il ritratto che maggiormente mi convince per attribuire il S. Bruno a Francesco Laurana è il magnifico busto di Francesco II Del Balzo. Incredibile è la somiglianza tra le due opere d'arte per tutto quanto concerne la modellatura del volto, anche questo lievemente inclinato. Si osservino attentamente i particolari caratteristici, le forti pieghe ai lati del naso verso gli angoli della bocca, per poi scendere verso il mento. Ed ancora: l'arco dell'orbita marcato, gli zigomi sporgenti, ed in ultimo l'impostazione del panneggio che scende a larghe pieghe sul petto e verso le spalle ben curvate. Per strana coincidenza anche nel busto Del Balzo queste pieghe di un abito monacale si ripetono: il Duca d'Andria era infatti un Terziario Francescano.

Con questo non intendo necessariamente dire che il busto di S. Bruno debba ascriversi al primo periodo napoletano di Francesco Laurana. Anzi, esso mostra una maggiore maturità, una spigliatezza ed una più marcata capacità di vedere la grande forma oltre le piccole accidentalità di un volto umano, come nei suoi famosi busti femminili. Il particolare fascino dei quali, trae le sue origini da quell'aura di mistero che li fa sembrare usciti da un favoloso mondo onirico.

* * *

Sono giunto al termine di questa sintetica indagine, eppure così complessa ed affascinante, la quale, se mi ha posto dinnanzi alla dura necessità di demolire, senza troppa fatica invero, il mito un pochino artificioso di un Leone Leoni autore del busto d'argento della Certosa di Santo Stefano del Bosco presso Serra S. Bruno, pure mi ha permesso di tentare di dimostrare, con qualche faticosa ricostruzione storica, che non solo ci si trova dinnanzi ad una molto caratteristica opera del Quattrocento napoletano, ma bensì questo cimelio deve essere considerato un capolavoro finora ignorato di Francesco Laurana.

Che questa nuova interpretazione potrà suscitare dapprima stupore e perplessità ed in seguito ancora polemica vivace, non è difficile prevederlo sin d'ora, anche perchè non ho affatto la presunzione di essere infallibile. Ma ho anche la certezza che la polemica che altri vorrà continuare, mentre difficilmente potrà tentare di difendere ulteriormente la perduta causa di Leone Leoni, dovrà necessariamente alla fine rendere giustizia al Laurana che egregiamente seppe operare anche in onore di San Bruno da Colonia.

« Ut est in votis »...

Angelo Lipinsky



Milano - Cappella nella Sede della Soc. Châtillon: Parete terminale con vetrate di Ettore Paganini raffiguranti Gesù docente e i quattro Evangelisti. Sulla parete di sinistra: icone con smalti dello stesso.

RINNOVATA UN'ANTICA CAPPELLA ALLA SEDE DELLA CHÂTILLON

Mi sembra conveniente riprendere in più ampia considerazione una notizia apparsa sul n. 3 di quest'anno della nostra rivista e documentarla con un esauriente corredo fotografico. Si tratta della recente decorazione eseguita nella cappellina della Sede della Soc. Châtillon. Il Presidente della ditta, già da tempo accarezzava il progetto della sistemazione di una cappella secentesca esistente nel cortile della Sede e pensò di fare qualcosa di nuovo, dandole un volto essenzialmente moderno: cosa non certamente facile. Alla scoperta di questa chiesetta si era giunti qualche tempo addietro, quando la preziosa indicazione di una piccola pila per l'acqua santa, aveva messo sull'avviso che quel locale, che nel corso degli anni era stato adibito persino a magazzino, un tempo doveva essere stato certamente un luogo sacro al culto. Da qui la lodevole, anzi la pia intenzione di restituirlo allo scopo per cui era nato. Ridare al culto ciò che è nato per il culto: questa massima che, in espressioni analoghe formava un tempo un'apprezzata rubrica di A. C., può essere bene applicata anche nel presente caso. Va quindi lodato il gesto del Comm. Cicogna, presidente della Châtillon, soprattutto perchè ogni complesso industriale, così come ogni luogo solitamente affollato per ragioni diverse, dovrebbe possedere un locale, ove, in un attimo di sosta, poter recitare una breve preghiera. Il discorso vale, a parer nostro, anche per gli stadi sportivi e mi pare che a qualcosa del genere s'era pensato nella non lontana riattrezzatura del campo calcistico di S. Siro: ma non se ne fece nulla.

Ma torniamo alla cappella in esame. In questo caso al buon intento, non è corrisposto appieno il risultato ottenuto. A scanso di equivoci, converrà però esprimere subito il nostro giudizio sulla moderna decorazione, dovuta ai fratelli Carlo ed Ettore Paganini, scultore il primo, pittore il secondo: giudizio non certamente negativo. Le opere dei due fratelli, come si avrà campo di esaminare più avanti, sono di buon livello artistico e denotano una interessante personalità sia in Carlo, sia nel più giovane, Ettore.

Quello che della Cappella della Châtillon non ci convince del tutto non è quindi la decorazione in se stessa, ma la maniera un po' fredda con cui detta cappella è stata «preparata» a ricevere i lavori. Ci riferiamo soprattutto al rivestimento marmoreo delle pareti che da uno zoccolo scuro sale da terra sino all'antica volta (creando col suo bianco e in un ambiente molto piccolo una sgradevole impressione sia perchè soprattutto non facilita il raccoglimento, sia perchè non reca agli occhi una sensazione riposante). Anche l'altare di marmi varii, non è certo molto bello a vedersi ed infine troppa decorazione è venuta a far parte di sì piccola chiesa: è come il caso di un piccolo locale (e ci si passi l'accostamento tra sacro e profano), che per forza di cose deve contenere troppi oggetti, per belli che essi siano.



Milano - Cappella nella Sede della Soc. Châtillon: Crocefissione, bronzo di Carlo Paganini.



Milano - Cappella nella Sede della Soc. Châtillon. L'altare con la crocefissione - Bronzi di Carlo Paganini. Smalti del fratello Ettore, di cui quelli del paliotto raffigurano scene eucaristiche del S. Vangelo. Il piccolo crocefisso a smalti, liturgicamente superfluo, non aggiunge valore alla composizione del tutto, per il resto ben armonizzato, anche se ricco.

Venendo a più particolare esame delle opere compiute dai due fratelli Paganini, c'è anzitutto da notare il gruppo bronzeo della Crocefissione, eseguito da Carlo per l'altare, a guisa di pala. Le figure, stilizzate, modellate con fermezza nel metallo, vibrano del dolore e della drammaticità dell'atto che rappresentano, il sublime sacrificio di Gesù sulla Croce a redenzione del genere umano. Particolarmente riuscita la Vergine che accarezza con amore il volto del Redentore: ad una delicata grazia che si può ricondurre al Manfrini, si unisce qui la nota straziante, tragica della Madre che ha perso il Divino Figliolo. Più convenzionale mi pare l'altra figura a destra della Croce, ma nel complesso il piccolo gruppo, specialmente se visto a sè e nei particolari è certamente riuscito. Pure in bronzo sono gli angeli che C. Paganini ha eseguito per sorreggere i ceri, a fianco del tabernacolo.

Lo scultore è ancora giovane, ma sulla strada di una buona carriera artistica: il suo stile è moderno, lineare, non consente compiacimenti decorativi; e, ciò che a mio avviso conta maggiormente, è « sano », non inquinato da sterili accademie, non esasperato nella ricerca di motivi audaci, nel tentativo di produrre qualcosa fuori del comune: esperienze queste che vanno lodate in un giovanissimo, allo stato di studio, e non in chi dovrebbe già avere imboccato la via maestra; non ammesse, infine, nella definitiva esecuzione di un'opera d'arte, specie religiosa. Paganini ha alle spalle in rapporto all'età, un buon passato: ha esposto in mostre importanti, ha preso parte attiva all'abbellimento di alcuni complessi religiosi di notevole interesse.

Lo stesso discorso fatto per Carlo vale suppergiù anche per Ettore Paganini, pittore. Questi si è soprattutto dedicato allo smalto, ma nel suo studio, accanto ad una ricca produzione in smalto, fanno capolino di tanto in tanto ritratti ad olio o ad acquarello, appesi alle pareti. E. Paganini si diverte a cambiare spesso questi quadri, talvolta è come se fosse insoddisfatto di quanto ha compiuto e allora sostituisce i suoi vecchi quadri con altri, dipinti più di recente. Buon segno: è l'artista che anela a superarsi, che si fa dell'autocritica. Per la Cappella della Châtillon, il giovane pittore ha eseguito diversi lavori: una vetrata e smalti. La prima rappresenta gli Evangelisti, e in una lunetta Cristo tra due angeli. Tra gli smalti, il primo

posto spetta a quelli dell'altare (paliotto) che ci paiono invero un po' troppo concentrati in poco spazio. Le 12 formelle rappresentano episodi della vita di Gesù. Tra le meglio riuscite sono quelle delle Nozze di Cana, che molto dicono in poche, ma essenziali linee, quella della «Cena», un po' troppo statica, ma concepita in modo originale eppure non fuori dal racconto liturgico, quella dell'incontro fra Gesù e le pie donne ed infine quella della Deposizione: la fine del Sacrificio, l'aspettativa della Resurrezione divina. Ma ripetiamo, avremmo visto più volentieri questa predella in un altro altare e in un altro ambiente. Anche il piccolo crocefisso e il tabernacolo sono stati decorati da Ettore Paganini. Quest'ultimo reca sei angeli ad ali spiegate, un po' troppo usuali per la verità.

Di fronte all'ingresso il Comm. Cicogna ha voluto che si ponesse una riproduzione antica della Madonna «del perpetuo soccorso», regina veneratissima della Cittadella cristiana di Assisi. Il pittore ha compiuto tutto attorno una cornice di riquadri smaltati. Ma in questo caso, tenuto conto della venerazione dei committenti nei riguardi di questa Vergine, non era meglio anziché ricorrere ad una riproduzione, far eseguire, sullo stesso tema, qualcosa di moderno e autentico? Nei riquadri laterali Ettore Paganini, ha dovuto adattarsi a formelle necessariamente molto smisurate o in senso verticale o in quello orizzontale, problema che ha risolto, nel primo caso, con episodi della vita della Vergine: sposalizio, Annunciazione, visita e offerta dei Magi, e nel secondo con angeli recanti omaggi alla Madonna. Anche in questi isolati episodi il Pittore ha seguito una narrazione spontanea, semplice e ha mostrato di sapersi adattare all'esiguità e alla ristrettezza concessagli dallo spazio.

Anche Ettore ha già all'attivo una discreta produzione. Ha decorato ad esempio la sala dei bambini sulla nave «Cristoforo Colombo» e altre sue opere a carattere religioso, per le quali mostra viva predilezione, si trovano nella chiesa milanese del S. Cuore (Affori), al Cimitero Monumentale in Milano, nel Brasile, nella galleria e nella Cappella della Pro

Milano - Cappella nella Sede della Soc. Châtillon: particolare di alcuni smalti del paliotto dell'altare. Dall'alto al basso: le nozze di Cana, la moltiplicazione dei pani, l'Ultima Cena: opere di Ettore Paganini.

Civitate Christiana in Assisi. Le stesse prerogative stilistiche, basate su un racconto facile, spontaneo e non artificioso, che abbiamo esaminate nella Cappella Châtillon, le ritroviamo, forse ancor maggiormente sentite, negli episodi della Vita della Vergine, in Assisi, in smalto su rame. Lo stesso gioco policromo che dà luce e vita alla cappellina milanese, la stessa vivacità esaltata dalla buona fusione di colori, mostra questo ciclo eseguito dal Paganini nel 1957.

Dar vita ad episodi sfruttati da innumerevoli generazioni di maestri, quali quelli riferentesi alla vita di Cristo e della Vergine, non è cosa facile, sempreché si voglia eseguire qualcosa che non ricalchi pedissequamente quanto è stato da altri fatto. Mi sembra che i due temi non abbiano lasciato insensibile l'artista, che cioè egli non si sia assoggettato ad eseguire, magari di malavoglia, quanto gli era stato commesso. Tra l'altro come già ho ricordato egli ha dovuto superare qualche fastidioso ostacolo di natura tecnica. Piccola parte nella decorazione della cappella della Châtillon spetta infine al parmense Ugo Lucerni. Quest'artista lo conoscevamo già attraverso il «Premio di scultura Meda», dell'anno scorso; inoltre egli ha preso parte a innumerevoli mostre, anche a soggetto religioso. Lucerni è ceramista, forse un po' troppo decorativo ed illustrativo, ma le sue due piccole opere per la Châtillon posson trovare decorosamente posto in questa chiesetta che alla fine, se vogliamo, è tutta un tripudio di colori. Non fosse stato per la rivestitura delle pareti, e per altri piccoli particolari già ricordati, avremmo potuto avere nella cappellina un esempio di arte religiosa che, pure nella sua limitatezza spaziale, avrebbe potuto dire che qualcosa di buono viene eseguito anche ai nostri giorni, nei quali di tanta produzione sia nel campo sacro, che in quello profano, ben poco, pur con buona volontà, si è ben disposti ad accettare.

Pier Giuseppe Agostoni



MEDAGLIE DI ETTORE CALVELLI



Ettore Calvelli - Medaglia intitolata « Il Missionario ».

« Calato a Milano ancor giovane dalla provincia veneta, confida Calvelli, ero ignorantissimo, e per me l'arte non esisteva neppure;... quando più tardi mi capitò di chiedere in casa se conoscessero Arturo Martini, nostro conterraneo, mia madre seppe ricordare a fatica di aver sentito parlare di un artista di tal nome, tipo piuttosto matto, per altro... ».

In verità fa piacere nell'attuale fungaia di fanciulli-prodigio trovare un valente artista che non abbia timore di svelare attraverso quali vie sia giunto all'arte, anche se ai più sembreranno scorciatoie infide. Dunque Calvelli venne a Milano non all'inseguimento di sogni romantici, ma alla ricerca di un lavoro qualunque come tutt'oggi fanno centinaia di giovanotti. Molti lavori, più o meno soddisfacenti sperimentò prima di approdare all'attività che doveva dargli la consapevolezza delle proprie aspirazioni inespresse.

Il primo segno della vocazione artistica l'ebbe in una bottega di pupazzetti da quattro soldi, e l'ultima, definitiva, osservando la riproduzione di un'opera del maestro alla scuola che nel frattempo aveva incominciato a frequentare.

L'ingegno non gli difettava certo e ben se ne accorsero i maestri, Vitaliano Marchini, primo di tutti; ma prima che Calvelli giungesse ad un lavoro sereno e soddisfatto, ebbe da superare un'infinità di scogli e molte amarezze da velare candidamente, secondo il suo stile. Perchè Calvelli vorrebbe che si parlasse poco di lui e della sua opera e se gli fosse possibile lavorare in continuità senza quella pubblicità che ai nostri tempi è diventata indispensabile per gli artisti, ne sarebbe felice.

Spirito estremamente conciliativo e per nulla polemico, egli ha dell'arte e del suo linguaggio, come mezzo comunicativo, un rispetto profondo, venerazione quasi, e crede alla sincerità ed autenticità della problematica propria dell'arte attuale, ma con spirito ironico, in termini risentiti.

Sarebbe impresa alquanto ardua rintracciare le ascendenze stilistiche e i richiami formali dell'arte di Calvelli; se si potrebbe richiamare Martini per la vibrazione elastica dei volumi e il giusto pungente del racconto ed ancora Manzù per le suggestive realizzazioni di scultura pittorica, credo tuttavia che i veri modelli di Calvelli vadano ricercati in un ambito più particolare, tra i maestri del '700 veneto, per esempio.

Resta comunque il fatto che questo artista è giunto ad un linguaggio personalissimo ed inconfondibile, la cui componente essenziale è data da una vitalità popolaresca che dà alla sua opera freschezza e comunicatività superlative.

La produzione di Calvelli è molto vasta e varia: dal portale di S. Maria alla Fontana ai ritratti, ai bassorilievi allegorici, alle decorazioni per navi; a mio avviso, tuttavia, il genere che dà la testimonianza piena del valore dell'artista e che ha la validità di un messaggio perenne è la medaglia.

Calvelli vi è giunto dopo un lungo tirocinio all'arte del cesello e tramite una semplificazione continua, faticosa del linguaggio plastico che già nel bassorilievo aveva dato risultati notevoli.

Da pochi anni, relativamente, l'artista ha scoperto nella medaglia il mezzo espressivo più congeniale al proprio temperamento e già la sua opera ha attinto in questo campo il valore di un paradigma.

Sarebbe interessantissimo seguire la nascita e lo sviluppo di queste figurazioni, dal repertorio popolaresco, dagli attributi più fantasiosi e pittoreschi alle sofferte sintesi dell'artista, equilibrate nella essenzialità di una visione lucida, consapevole.

Nella medaglia, Calvelli ha avuto modo di mettere in luce e di far fruttificare egregiamente le doti sue più genuine, principalissima la felicità compositiva. Bastino pochi esempi: ne « Il missionario » il substrato razionale della composizione triangolare avrebbe potuto condurre la figurazione ad una stilizzazione fredda e morta, invece con una modulazione efficace di linee prima ancora che di piani plastici, l'artista ha saputo conferire alla scena il senso di trepida emozione, propria degli incontri a lungo sospirati.

La stessa cosa si potrebbe notare a proposito degli altri moduli compositivi cari all'artista: dallo schema poligonale di una limpidezza che ricorda i teoremi euclidei (vedi « Famiglia » di una dolcezza castigata) alla composizione vorticosa che può essere esemplificata dal « S. Carlo » e, meglio ancora, dal « S. Giuseppe da Copertino »: in questi esemplari la medaglia può essere presa come una ruota, girata in tutti i sensi con il medesimo effetto di equilibrio: con sobri accenni l'artista sa donare la sensazione di uno spazio indefinito che trabocca dai limiti del bronzo per confondersi nell'inespresso: si noti che ambedue i santi sono in atteggiamento di preghiera o di estasi.

Resta merito notevole di Calvelli se con queste doti spinte al massimo della spontaneità e suscettibili di una festevolezza suggestiva, egli ha saputo resistere alla tentazione di piegare la propria arte a facili effetti decorativi, ad arabeschi sottili e raffinati, di valore estetico pressochè nullo, ma di pronte conseguenze pubblicitarie e... finanziarie.





La vena caratteristica di Ettore Calvelli medaglista, facilmente incline ad una ricercata e fine deformazione espressiva, d'apparenza caricaturale, ma connaturata al suo linguaggio, si rivela nelle medaglie qui riprodotte: S. Canuto, S. Bartolomeo apostolo e martire, S. Veronica Giuliani.

Ciò gli fu possibile perché egli ha la tempra dello scultore nato, scultore e basta; significativo il fatto che nella preparazione delle sue opere faccia pochissimo uso del disegno, ed anche quelle poche volte, più come notazione intellettuale, di contenuto, che non come emozione creativa. Calvelli affronta la materia direttamente, sia la pietra, il gesso o la plastilina: l'opera gli sorge dalle mani già strutturata plasticamente, senza intermezzi.

Calvelli lavora molto lentamente, con scrupolo, direi, ma la sua padronanza assoluta del mestiere gli consente di tentare tutte le sfumature del sentimento: dalla bonarietà leggermente ironica del « San Gennaro » alla miracolosa temerarietà delle fragili Agnese, Apollonia, Lucia.





Un fatto colpisce in queste medaglie di Calvelli: difficilmente entrano nel suo repertorio santi la cui iconografia sia largamente diffusa: sarà più facile trovarvi un S. Spiridione o un S. Canuto che non un S. Antonio.

Ancor più notevole è la considerazione che a questa serie oramai numerosa di Beati, Calvelli non ha ancora voluto preporre la figura del Maestro che solo ne può giustificare la fioritura. Si tratta ancora di superare gli infiniti richiami restrittivi di un tema che certamente nella storia dell'arte è stato senza confronti il più diffuso, oppure la profonda umiltà dell'uomo lo ritrae da una impresa a cui la coscienziosa attività di lunghi anni di impegno artistico lo ha degnamente preparato?

Molte parole ancora si potrebbero spendere per mettere in luce l'opera di questo artista o per parlare delle sue aspirazioni, delle sue confidenze tristi o piene di speranza; ma temo di aver già sin troppo violato la sua naturale riservatezza.

Comunque con il tempo Calvelli ci riserva gradite sorprese, perché egli non si crede giunto ad una tappa definitiva, ma si sente impegnato ancora e sempre nella ricerca.

« Sei il Cellini del nostro tempo... », ho visto scritto su un albo di firme ad una recente mostra dell'artista a Milano; valga per l'arditezza, per le molte antitesi e per le significative analogie, il termine di confronto mi pare ben trovato.

Carlo Pirovano

Ettore Calvelli, nato a Treviso nel 1912.

Presso varie botteghe artigiane apprese l'arte del cesello e completò la propria preparazione artistica presso l'Umanitaria, la scuola d'Arte applicata all'industria del Castello Sforzesco di Milano, e la scuola serale degli Artefici di Brera, dove ebbe per maestro Vitaliano Marchini.

Dal 1939 ha esposto per invito a numerose mostre, fra cui, 4 Biennali di Venezia, 2 Quadriennali romane; all'Angelicum di Milano, alle Triennali pure di Milano, alle Biennali di Novara e di Bologna. Esposizioni di rilievo in Brasile, a Stoccolma, Atene e Londra...

Tra i premi: « Premio Benvenuto Cellini » 1934; « Primo premio Grazioli » 1939; « Premio Luca Briani » 1942...

In questa pagina: **altre medaglie di Ettore Calvelli. Composizione La famiglia, S. Giuseppe da Copertino e S. Gennaro, già alla Mostra Napoletana dell'U.C.A.I. dello scorso anno.**



1

2

3



Nella pag. di fronte: **Francesco Nagni: Immacolata - Viterbo.** A d.: **Angelo Gemini: immacolata sul monte Circeo.**

STATUE RELIGIOSE ALLA LUCE DEL SOLE

Con una solenne cerimonia, a chiusura delle manifestazioni religiose per il Centenario di Lourdes, Sua Ecc. Mons. Adelchi Albanesi, Arcivescovo di Viterbo ha benedetto, presenti le autorità, una statua in bronzo elevata nel Parco Comunale, pregevole opera dello scultore Francesco Nagni.

L'iniziativa di donare alla città una statua della Madonna, esponendola nel parco pubblico, era partita dallo stesso Arcivescovo il quale, il giorno della inaugurazione, aveva indirizzato ai fedeli questo caloroso invito: « Finalmente il nostro comune voto si realizzerà e Maria, elevata nel cielo della nostra Viterbo — Città tradizionalmente mariana — stenderà su di noi le sue braccia e ci farà sentire ancora più larga la sua protezione. Invito tutti a partecipare alla solenne funzione che sarà aperta da un solenne pontificale e chiusa con la suggestiva processione aux flambeaux ».

Questo caldo appello fece accorrere gran folla di autorità e pubblico, mentre i fiorai viterbesi avevano offerto in omaggio, deponendoli ai piedi della statua, splendidi cuscini di fiori.

Allontanatasi la folla con le prime ombre del tramonto, il monumento rimase a vegliare la città, re-





gina della Tuscia, famosa per il suo devoto culto a Maria e che, come disse Padre Giovanni Adua, con questa opera d'arte « eternerà nel bronzo la sua spiccata prerogativa di città mariana ».

La statua, cui fanno da sfondo e cornice pini e cipressi, si eleva su una stele scanalata alta quattro metri, di quel bel peperino di produzione locale che col passare del tempo si indurisce vieppiù ed acquista un bellissimo colore ferrigno.

Come tutte le opere di Nagni l'Immacolata di Viterbo, esprime un devoto anelito dell'anima verso le altitudini celesti. Finemente modellata, di somma efficacia, umana e divina al tempo stesso, infonde confidenza e rispetto, indulge alle debolezze terrene, ma le convoglia intanto verso l'alto, con tenero ed elegante gesto, nelle pure linee di estrema semplicità che la compongono.

E subito ha acquistato la confidenza della popolazione. I viterbesi hanno già cominciato a volerle bene ed il Parroco, soddisfatto, dice che molti, anche non usi a frequentare le chiese, nel passarle dinnanzi si scoprono devotamente il capo mentre le madri insegnano ai loro figliuoli a mandarle un bacio sulla punta delle dita.

Sì, è bella l'idea di fare uscire dal buio delle cattedrali le statue religiose e porle quasi a contatto della vita ed è da augurarsi che questo esempio venga sempre più largamente imitato; forse vi è qualcuno che da anni non osa varcare la soglia di un tempio ed ecco che la Divinità sembra andargli incontro.

Queste considerazioni mi invitano a trattare in scritti successivi l'argomento delle statue religiose che dalla penombra dei templi, ove ricevevano soltanto il reverente omaggio dei credenti o degli appassionati delle opere d'arte, uscite in pieno sole, sulle vette più ardue ed a contatto delle verdi acque marine, con gesto accogliente e pietoso, confortano lo smarrito viandante.

Oltre le edicole di Madonnine e di Santi che si affacciano ai crocicchi ovunque, dalle maggiori città (anche a Roma, specialmente nel periodo post-bellico, accanto alle più antiche fiorirono numerose nei punti più centrali della Capitale), ai più sperduti villaggi, numerose statue di carattere religioso poste all'aperto sono conforto e guida allo svagato passeggero e valgono anche a ricordargli come la Fede continui il suo cammino attraverso i secoli, adeguandosi ai tempi, ma senza mai scendere a compromessi.

Ripromettendomi di trattare più a lungo l'argomento e di soffermarmi su ognuna delle opere che sto per menzionare e su quelle che i cortesi lettori vorranno segnalarmi (grata se correderanno le loro notizie anche di illustrazioni), a titolo indicativo voglio ricordare fuggevolmente la colossale ma ben proporzionata statua di S. Carlo eretta nel 1697 sul colle di Arona, posta su di un piedestallo di granito di 14 metri. Coi suoi venti metri di altezza il gran Santo, visibile a molte miglia di distanza, tende la sua mano benedicente sulle circostanti vallate.

Sul monte Circeo si erge l'Immacolata di Angelo Gemini, in candido marmo privo di venature, alta quattro metri, dal peso di cinquanta quintali. E' visibile anche di notte, e dal mare, poichè viene illuminata.

Il Cristo degli Abissi, significativa opera di Guido Galletti, calato nel fondale di S. Fruttuoso protegge e veglia i caduti del mare e posa il suo sguardo dolce e severo al tempo stesso, sui pescatori subacquei che gli volteggiano intorno.

Se, come abbiamo fatto notare, qualcuno non osa da anni varcare la soglia di un tempio, è bello che nel salire la cima di un monte, nel cercare un attimo di sosta in un parco ombroso o nello scendere nelle profondità marine, gli appaia improvviso un S. Carlo ammonitore in tutta la sua maestosa grandezza, una Vergine soave, un pietoso Cristo degli abissi.

Ma non soltanto nel verde silenzio delle campagne incontriamo questi religiosi messaggeri di pace: ne troviamo anche nelle vie affollate, negli stabilimenti industriali, nei depositi tramviari.

A Salerno abbiamo notato una gentilissima Madonna della Luce nella sede dell'Associazione dei Ciechi, opera dello scultore Domenico Trasi, vice presidente della Messa degli Artisti.

A Roma, tra le altre, le sacre immagini che dal sommo di famose colonne proteggono l'Urbe: quella dell'Immacolata postavi nel 1856 da Pio IX dell'Obici, e quelle degli apostoli Pietro e Paolo della seconda metà del sec. XVI, l'una sulla colonna Traiana e l'altra su quella di Marco Aurelio. Elevate una trentina di metri dal suolo, possono vegliare e dominare sull'Urbe, ma la loro distanza dalla terra le rende troppo lontane agli occhi degli uomini che finiscono per ignorarle.

Inoltre all'inizio di Via XX Settembre, là dove affluiscono nelle ore di punta gli impiegati del Ministero della Difesa, del Tesoro, di Agricoltura e Foreste e sorgono i più mondani ritrovi ed alberghi della Capitale, soggiorno abituale di famosi divi cinematografici e personalità del mondo politico internazionale, là ove si scatenano i più lussuosi veglioni e sfilano modelli di alta moda, è stata posta, proveniente da Carrara, un'impersonale S. Teresa del Bambin Gesù nell'atto di spargere rose sui passanti.

Opere religiose sì, ma devono al tempo stesso essere opere d'arte se vogliamo che assolvano un'efficace influenza sulle anime, opere che, come la Vergine di Francesco Nagni esprimano l'intima e profonda spiritualità dell'artista che compenetra nella sua creazione un profondo senso di fede.

Come ognun sa, Viterbo possiede opere pregevolissime e credo che l'artefice di questa delicatissima Madonnina, debba essersi accinto all'esecuzione del suo lavoro con qualche turbamento. Essendo del luogo egli conosceva bene le altre Madonne esistenti a Viterbo, città che, come scrisse il Bussi nel 1742: « aveva settanta chiese, trenta delle quali dedicate alla Vergine »; si trattava, pur mantenendo l'intramontabile spirito ascetico e mistico, di imprimere nell'atteggiamento, nella espressione e nella composizione tutta di questa Madonna un carattere nuovo adeguato ai tempi, che non amano più indugiare gli sguardi su svolazzi, nè vogliono fastose ornamentazioni, di ideare qualcosa di tanto semplice, modesto e puro cui, nella sofisticata vita d'oggi, aspira la nostra generazione inquieta.

Questo vorremmo richiedere ai nostri artisti, di saper penetrare lo spirito del tempo, non indulgendovi, ma allo scopo di trasportarlo quasi a forza in un clima di altezze spirituali, al superamento del proprio egoismo e superficialità, a quel miglioramento cui, pure la nostra generazione scettica e scontenta tende internamente con un bruciante doloroso anelito, del quale essa stessa non si rende ragione, ma che non sfugge all'artista vero, a colui cioè che col suo sguardo limpido ed appassionato, con la profonda religiosità di tutta la sua vita, sa pentrare in fondo alle anime ed ai cuori.

Amina Andreola

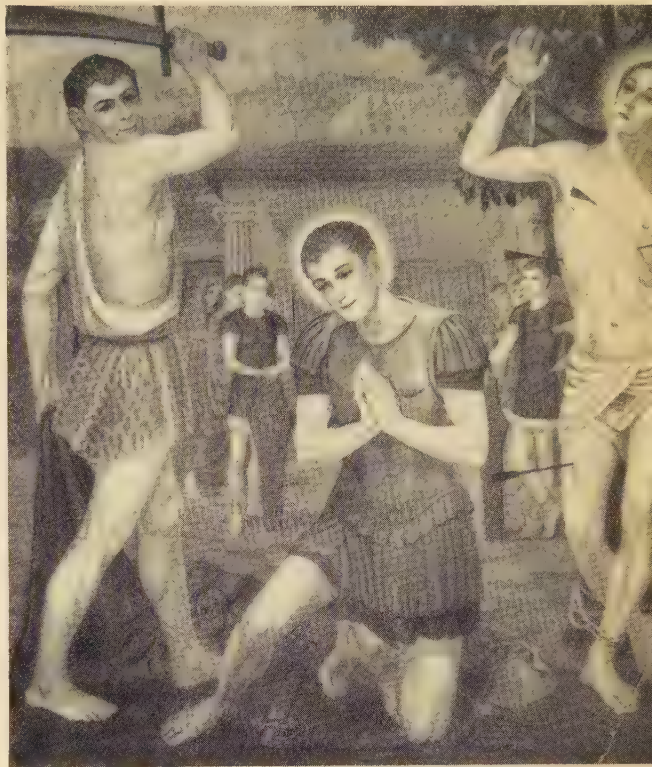
IN MEMORIA DI GIOVANNI GARAVAGLIA
PITTORE SACRO

Solamente sacro. Da quando, nel 1924, dai banchi delle Elementari, o poco più, del suo paese nativo, Ossona, capitò, ragazzo ancora, nelle aule della Scuola Superiore d'Arte Cristiana Beato Angelico, proprio quando l'audace, quanto necessaria, istituzione di quell'appassionato apostolo della rinascita dell'arte liturgica, che fu Giuseppe Polvara, sacerdote architetto, dopo l'infanzia triennale di Via Filangeri, poteva iniziare la sua già tanto promettente virilità, col quarto anno scolastico, in sede propria, la prima, di Via Privata Fontanesi.

Presto assai, per non dire subito, il metodo didattico teorico-pratico, che il perspicace maestro di artisti sacri aveva adottato per la sua Scuola, alla facile vena intuitiva dell'assiduo allievo Garavaglia facilitò il modo di esercitarsi nei primi tentativi di figure e composizioni sacre; dimostrandovi, con una coraggiosa foga di forzare la corsa verso il traguardo, anche un'attitudine, e una sensibilità, in modo particolare per il colore, assai spiccate. Qualità tecniche di mestiere, destinate da una, oserei dire, fervida e convinta vocazione, all'altissimo ideale, che lo conquistò tutto, non solo per il tema religioso, ma, ciò che più conta, per la sua più autentica interpretazione e funzione nell'impiego liturgico.

Perché questo orientamento, l'unico di sua competenza, voleva appunto indicare alla sbandata, quanto debole arte cristiana il nuovo movimento di rinascita, che nei voti e negli indirizzi della Società Amici dell'Arte Cristiana, e nell'insegnamento e nell'esercizio della Scuola « B. Angelico », sua emanazione, cominciò a trovare anche in Italia il credito e il lancio, già in atto oltre le Alpi, soprattutto nella sfera delle arti figurative, per merito particolarmente di artisti laici, come il pittore Denis, e di maestri religiosi, quale D. Desiderio Lenz, con la sua Scuola benedettina di Beuron.

Ma con la sua caratteristica praticità di direttive, Mons. Polvara, pittore-architetto, non poteva non intuire l'urgenza, per una più sicura e risolutiva riuscita di tale movimento, di concertare tutte le arti di chiese maggiori e minori in un sinfonico corale, che sviluppasse tutto il tessuto prezioso del capolavoro sacro, sulla trama dell'architettura, nel solco autorevole di una tradizione di fulgida imponenza e di provata utilità, in aggiornamento, se non proprio in novità assoluta, impossibile del resto nel servizio di esigenze liturgiche immutabili, delle millenarie maniere di costruire, decorare, arredare gli edifici del Culto. La rivista « Arte Cristiana » benemerita creazione del compianto Card. Celso Costantini, diventò la cattedra più competente delle nuove tendenze, sotto la direzione passata, fino dai primi anni del valoroso periodico, al fondatore della Scuola B. Angelico, che ne era stato collaboratore apprezzato, fino dagli inizi.



Giovanni Garavaglia, pittore - Santi Martiri: opera giovanile del periodo più accademico.

In questo clima di entusiasta e laboriosa iniziazione, anche Giovanni Garavaglia, tra gli allievi meglio dotati e più bramosi di cavare dallo studio le norme e gli impulsi per la migliore risposta ai postulati non facili di un atteggiamento dell'arte religiosa, che ai gusti, al costume, alla impreparazione delle richieste più comuni non poteva esibire una carta da visita molto accreditata, maturò la sua maniera più personalmente tipica di concepire ed eseguire l'opera del pittore sacro.

Fonte di ispirazione i testi sacri, e la Liturgia sempre. Ciò che nella scelta dei soggetti, nel loro impiego, nella loro disposizione, nella inquadratura compositiva, negli stati d'animo, nell'espressione, nell'emozione, nel ritmo stilistico degli atti e delle forme, e anche nei motivi e segni ornamentali, importa un modo di essere, che vorrei chiamare rituale. Tanto lontano dal banale servilismo realistico, dalle boriose



Giovanni Garavaglia pittore. Turate - Chiesa Parrocchiale - La Cupola illustrante la gloria dei Beati.

ostentazioni spettacolari, dalle pretenziose astruserie cerebrali, di quanto sovrasta su ogni altra, sia pure pregevole, creazione di pensiero e di arte, il prestigio impareggiabile dell'organismo liturgico.

Se a creare questa particolare sensibilità e competenza dell'artista sacro, tanto vicine alle attitudini ieratiche, concorre, come di fatto concorre, anche la convinzione e il costume effettivo del cristiano; non mancò certo questo ausilio al pittore Garavaglia; anche se i richiami della vita monastica non poterono trovare, soprattutto per impegni di devozione figliale, la risposta, alla quale non lasciò mai di pensare. Così la sua « laus perennis » dovette restare solo affidata al conto dei colori.

E fu lode di Dio, esperta, divota, nelle intenzioni e nella fatica di una attività febbrile, che nel giro di meno di un trentennio, gli consentì ben poco riposo, col frutto di una germinazione artistica assai considerevole, sia per il numero e l'importanza delle opere, sia per il loro merito.

Dove però la figura dell'artista religioso trova la sua più autentica ispirazione, e riesce a classificarsi con accenti più intonati sul diapason liturgico, è nei disegni per testi sacri e rituali. Come nella illustrazione del Preconio Ambrosiano, una delle sue prime opere di questa classe, nel Vesperale e Antifonale, nel Rituale Funebre, nei due Messali, Romano e Ambrosiano, commessogli questo personalmente dal venerato Card. A. J. Schuster.

In queste opere la libertà assoluta di concedere la parola solo al proprio gergo di artista assai sensibile a ricerche spirituali e stilistiche, che riecheggiano una ritmica riferibile alla misura semplice e pacata di un'onda melodica gregoriana, ci offre la misura più esatta di quanto, nel medesimo spirito, avrebbe potuto rendere Garavaglia anche nel dipingere quadri e pareti di maggiore impegno del tempio. Dove talora e la rima obbligata del metro architettonico, e le imposizioni di raccordi con opere preesistenti in loco, e anche le non sempre arrendevoli pressioni dei promotori e... datori di lavoro, riuscirono a forzargli la mano, portandolo a qualche compromesso tra le proprie predilezioni e la « dura lex » del pane quotidiano, non sempre degno delle qualità più encomiabili





Come giustamente rileva Don Mario Tandardini, Giovanni Garavaglia raggiunge la sua massima profondità espressiva dal punto di vista liturgico nelle chiare illustrazioni da lui compilate per i libri Sacri Ambrosiani. Abbiamo perciò voluto qui riportare una piccola serie di riproduzioni della sua vasta produzione nel genere: 1. Il ringraziamento, 2. La Catechesi, ambedue dal libro liturgico della Settimana Santa edito da « Ambrosius »: rivista di spiritualità ambrosiana, come molte delle altre qui riprodotte, 3. Intestazione del Preconio Pasqua-



1 2

3

4 5





le Ambrosiano, 4. L'angelo della Resurrezione, 5. Il pianto di Gesù su Gerusalemme, 6. Frontespizio della « Settimana Santa »: Gesù intraprende il Supremo Sacrificio, 7. Simbologia del Cero Pasquale: illustrazione conclusiva dell'Edizione del Preconio, le cui illustrazioni costituiscono un facile sussidio per lo svolgimento delle Sacre cerimonie, 8. Il calice dell'agonia, 9. Il Sacrificio, 10. Il canto del Preconio Pasquale, 11. La Comunione della Messa. A pagina 133: due riproduzioni dei dipinti murali eseguiti da Giovanni Garavaglia per la Cappella dell'Ospedale di Rho: la moltiplicazione dei pani e la guarigione degli ammalati.



6



7



8



9



10



11





Giovanni Garavaglia pittore: due particolari dell'ultima sua fatica: la decorazione della parrocchiale di Boffalora Ticino: Gesù Maestro e il profeta Isaia.

dell'artista. In ogni caso tuttavia G. Garavaglia sa di dipingere in chiesa e per la chiesa; e la sua arte più che semplice rispetto del tema, è comprensione sentita, è offerta decorosa di un contributo intonato al santissimo compito del rito e dell'ambiente.

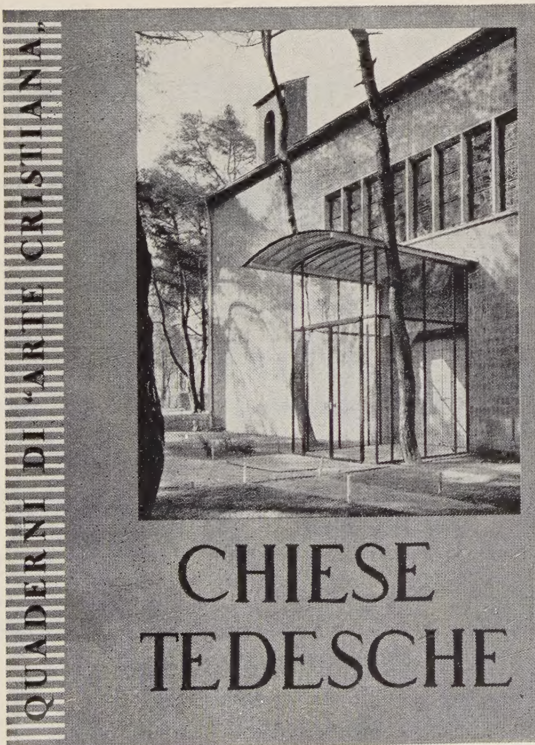
Cominciano le sue opere, ancora quasi su la soglia della Scuola, con la Cappella, assai significativa, di S. Rita, in Santa Maria Beltrade di Milano, tempio architettato e decorato dalla Scuola « B. Angelico », ad opera dei suoi insegnanti e allievi Coccoli, Bergagna, Martinotti; e segue ininterrotta a Melegnano, Nerviano, Orino, Usmate, Rho, dove dipinge la chiesa dell'Ospedale e una Cappella nel Collegio dei Padri Obl. Missionari, e ancora a S. Maurizio d'Erba e altrove. Sue sono le decorazioni delle parrocchiali di Boffalora, di Arconate, di Turate. Fu questa la sua opera più impegnativa, e vi lavorò prevalentemente nel corso di cinque anni, fino al 1957, quando i sintomi del male che gli stroncò immaturamente la vita, già imponevano riguardi e soste alla assiduità instancabile del suo pennello.

Del pennello, soprattutto. Perché, se la diligenza coscienziosa del disegnatore esercitato, sia pure troppo minuzioso nel dettagliare, non si smentisce quasi mai nei suoi quadri, spetta però sempre al suo colorito di vigorose vibrazioni, anche nella tecnica ardua dell'affresco, in una vasta gamma di note intense, fino al carico, e di accordi su tonalità più facilmente squillanti che armonicamente aggraziate; spetta, dico, a questo suo colorire il merito di documentare le sue doti più tipicamente pittoriche.

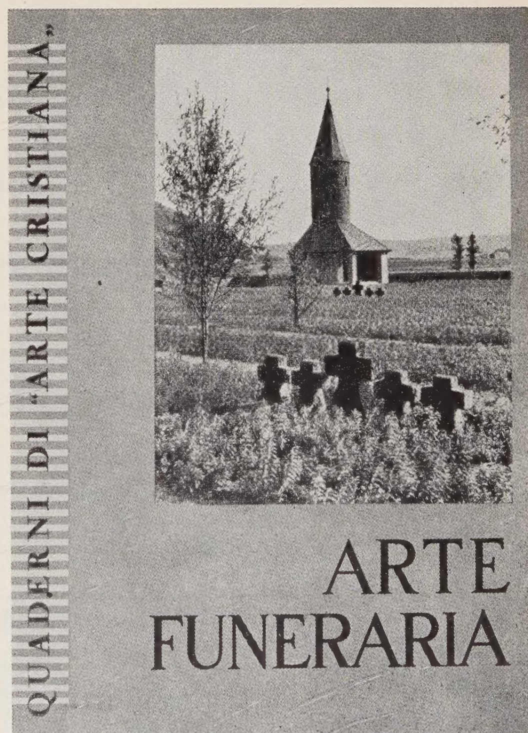
Con la luce anche. Tanta luce, derivata alla sua maturità precoce dalle esercitazioni scolastiche, su base divisionistica, secondo i dettami più insistenti di Mons. G. Polvara.

Luce oggi passata di moda. Forse perchè le predilezioni di questo nostro mondo disorientato sono per i fuochi fatui e d'artifizio. Ma nell'ambito di Chi potè dire « Ego sum lux mundi » la luce non può che mantenere intatto il suo diritto di cittadinanza. Quod est in votis. E ha fatto bene a ricordarsene il pittore sacro Giovanni Garavaglia.

Don Mario Tantardini



QUADERNI DI "ARTE CRISTIANA"
CHIESE
TEDESCHE



QUADERNI DI "ARTE CRISTIANA"
ARTE
FUNERARIA